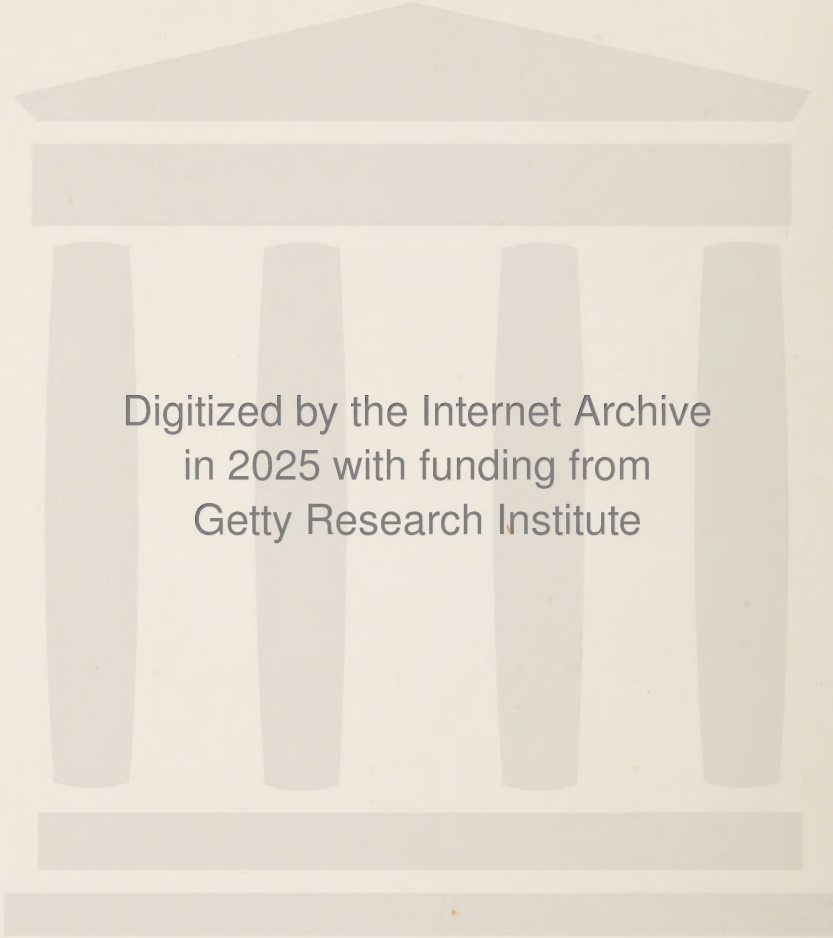
books
NA
737
.W7
A4
1928

Frank Lloyd Wright

COLLECTION « LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE »
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE CHRISTIAN ZERVOS
ÉDITIONS « CAHIERS D'ART », 40, RUE BONAPARTE, PARIS (VI^e^)

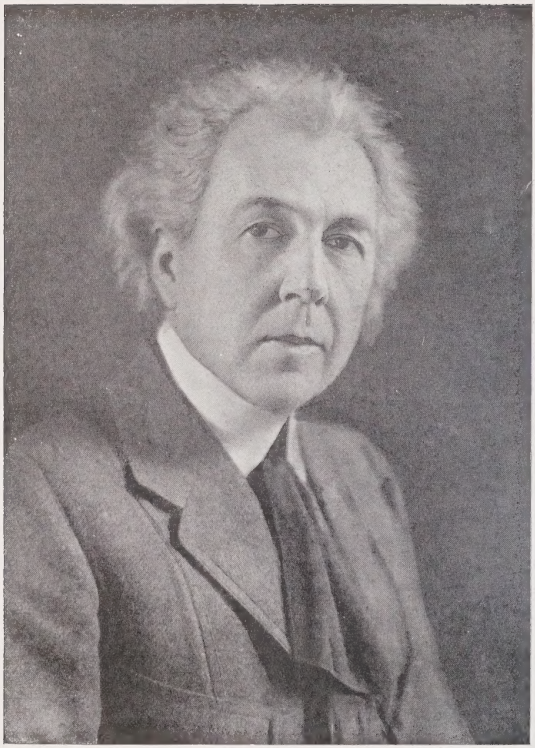

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/franklloydwright01wrig

Frank Lloyd Wright

NA
737
W94
F8R2
1928
c.1

COLLECTION «LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE»
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE CHRISTIAN ZERVOS
ÉDITIONS «CAHIERS D'ART», 40, RUE BONAPARTE, PARIS (VI^e^)



Frank Lloyd Wright

THE GETTY CENTER
LIBRARY

FRANK LLOYD WRIGHT est né en 1869. Il est donc de la génération qui arrivait à sa pleine maturité avant la guerre, la génération de Proust et de Thomas Mann ; il est à la tête du mouvement que représentent Berlage en Hollande, Hoffman en Autriche, Tony Garnier et Perret en France, bien qu'il soit de quelques années plus jeune que ces derniers. Son architecture appartient plutôt au premier quart du vingtième siècle qu'au second quart qui vient si récemment mais si brillamment de s'ouvrir en France, en Hollande et en Allemagne.

Après avoir obtenu son diplôme d'ingénieur civil à l'Université de Wisconsin en 1889, il entre chez Louis Sullivan. Celui-ci était le fondateur éclairé de la nouvelle tradition architecturale en Amérique bien que ses œuvres n'aient jamais atteint à la qualité des meilleures œuvres de Richardson. Pour l'Amérique, Richardson n'était pas un moderniste, mais l'homme qui ressuscitait le romanesque. Et, fait assez paradoxal — car le mouvement moderne dans les pays anglo-saxons s'était, depuis Ruskin, rattaché plutôt au romantisme qu'au classicisme — ce fut lui qui fit admettre que les architectes américains seraient formés à l'Ecole des Beaux-Arts. Une telle pratique eut de bien tristes résultats. Car les jeunes architectes de la génération de Wright, revinrent de Paris dans les grandes cités de l'Est, pleins d'enthousiasme pour le charme classique des expositions de 1889 et 1900, expositions que celle de Chicago, la ville même de Wright, avait déjà dépassées en 1893 ; toute leur science du plan et de la logique fut oubliée ou incomprise. Ils furent reçus comme les « messagers de la culture » dans un empire qui recherchait par-dessus tout le « goût » et le « raffinement » pourvu qu'il y eût dans la façon dont on les présentait beaucoup de recherche et d'exotisme.

Pendant les sept années qu'il passe auprès de Sullivan, Wright exécuta de grandes villas de banlieue : pour ces constructions, il s'inspira largement des méthodes proprement américaines ; le jeu libre et organique des plans et des masses était dominé par des toits dont le faîte et les larges rebords étaient d'un art vigoureux mais maniéré. Malgré l'absurdité et le provincialisme du nom de guerre: « prairie architecture » dont l'œuvre se couvrait, c'était là un début original et plein de promesses.

Dans les premières années du vingtième siècle, des problèmes nouveaux, l'Usine Larkin à Buffalo, — peut-être sa plus belle

œuvre — et une église unitarienne près de Chicago, l'amenèrent à expérimenter les constructions d'un seul bloc et à créer sous une forme nouvelle, avec moins de maniérisme, des masses que n'écrasait plus le poids d'une toiture exagérée.

Mais dans les grandes maisons des quelques années suivantes, à l'époque florissante des présidences Roosevelt et Taft, des clients plus riches ou, peut-être, la mauvaise influence de Sullivan, amenèrent Wright à rechercher l'ornement dont il s'était à peine servi jusque-là. Ses intérieurs qui, excepté dans la fabrique de savon, n'avaient jamais été vraiment bons, devinrent pires. Son ornementation extérieure était parfois intéressante mais, même dans ce cas, elle désintégrait, au moins en partie, ces qualités d'architecture pure dans lesquelles il avait montré une maîtrise inégalée. Ce mouvement auquel une connaissance sympathique mais sommaire de l'Extrême-Orient ancien et un japonisme attardé prêtaient un soutien intellectuel, trouva sa pleine expression dans la maison même de Wright à Taliesin dans le Wisconsin, triomphe du pittoresque, la plus anti-architecturale des qualités, dans les agréables jardins de Midway à Chicago et dans l'Hôtel impérial de Tokio, ce dernier construit en 1916. Aucune architecture conventionnelle n'a jamais produit des salons de réception qui soient plus médiocres que ceux de l'Hôtel impérial. Et ceux qui placent très haut l'art de Wright, regrettent que ce monument ait pu, grâce au talent d'ingénieur de son créateur, survivre aux divers tremblements de terre. Une fois lancé dans l'ornement, Wright n'avait pas, comme ses contemporains américains, ce goût et ce raffinement négatifs qui auraient pu l'arrêter, et l'argent ne lui faisait pas défaut. Quant aux gratte-ciel, il ne se risquait guère à les entreprendre, et son unique projet, assez médiocre, ne fut jamais exécuté.

Dans les années qui suivirent la guerre, ses travaux en Californie l'amenèrent à reprendre ses expériences de construction d'un seul bloc, en béton armé. Mais, une fois de plus, la richesse de ses clients permit à son goût excessif pour l'ornement de se donner libre carrière, et, si l'on considère la beauté des sites sur cette « Côte d'Azur » américaine, il fut peut-être moins heureux dans son modernisme positif, lui, l'adorateur passionné de la nature, que les architectes néo-espagnols dans leur respect négatif et réticent des réminiscences du passé.

Depuis 1923, son œuvre en Californie a présenté au point de vue technique le plus haut intérêt. Je ne veux pas parler de ses projets heureusement inexécutés, pour les forêts du Wisconsin, projets dans lesquels la nostalgie de l'Orient ancien semble avoir fait place, comme chez Strzygowski à la nostalgie de l'art nordique ancien. Mais l'œuvre réalisée utilise un type standardisé de doubles murs en blocs de béton moulé dont les joints sont renforcés avec de l'acier incorporé dans le mortier de ciment. Puisque l'unité des surfaces qui délimitent les masses étudiées avec un art brillant devait être brisée par les joints, il ne faut peut-être pas regretter que des dessins aient été moulés dans les blocs eux-mêmes. Bien que cette formule soit éloignée de cet « ornement pur » qui convient à l'Age de la machine, elle est plus discrète et d'une originalité plus saine que le cubisme mal compris ou que l'exotisme des travaux décoratifs immédiatement antérieurs.

Frank Lloyd Wright n'est pas seulement un architecte, c'est-à-dire un artiste qui dessine et crée des constructions, plus grand peut-être que ses collègues contemporains d'Europe, qui ne sont pas toujours exempts du manque de retenue auquel il lui arrive de s'abandonner, il est aussi un brillant ingénieur et un brillant technicien. Dans son emploi systématique récent des matériaux modernes essentiels, l'acier et le béton, il a recours à la machine et à la standardisation que, comme écrivain, il a toujours recommandées — le verre n'est pas moins important, mais il avait moins l'occasion de l'employer sous le climat méridional de la Californie.

Architecte et ingénieur — car tel est l'ordre véritable, en dépit de la formation qu'il a reçue — nul ne l'égale parmi ceux qui, en Amérique, écrivent sur l'architecture. Depuis la première décade du siècle, il a publié de temps à autre, des articles dans une revue conventionaliste l' « Architectural Record » sous le titre : « Au service de l'architecture ». Ces articles ont soutenu en Amérique, avec plus de force encore que ses réalisations peu connues, la cause de l'architecture moderne que son œuvre, jusqu'à une époque très récente, était presque seule à exprimer dans son ensemble. Dans un style qui est en anglais celui de Whitman, mais qui, en français, ressemblerait plutôt à celui de « Vers une architecture », il a proclamé le credo d'une nouvelle architecture qui

n'est pas seulement celle à laquelle sa propre génération, en Europe, souscrit au moins théoriquement, mais celle qui, dans l'ensemble, s'incorpore tous les grands progrès réalisés par les pionniers modernes dans le sens d'un art selon l'esprit du machinisme. Toutefois, il a moins appris la leçon de Ford que les Européens.

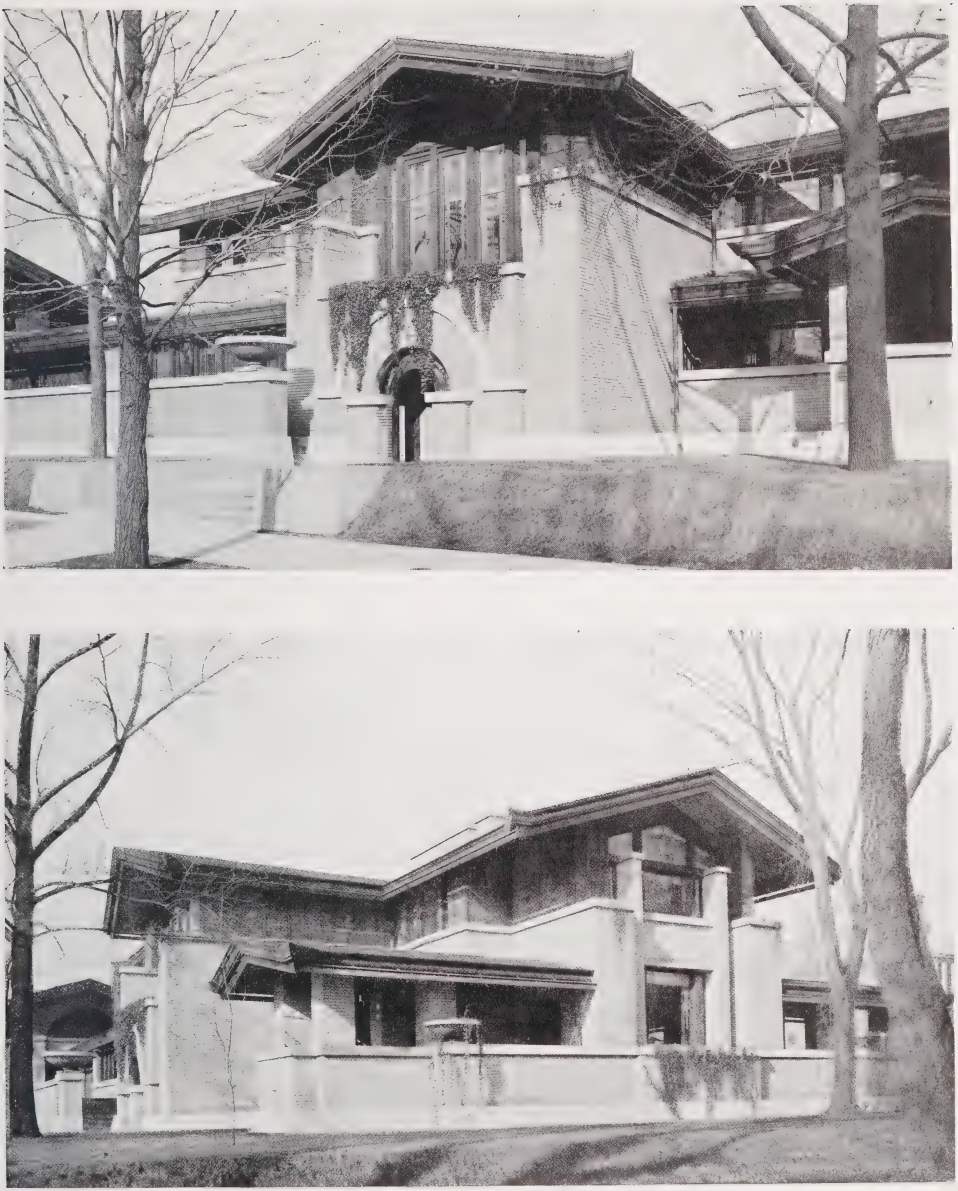
Qu'il y ait dans sa théorie d'une architecture pure, un mélange d'adoration de la nature, de démonstration extatique et individualiste à la Whitman et d'un orientalisme dont nous avons signalé la sérieuse influence sur son ornementation plutôt que d'influences littéraires qui seraient plus acceptables pour l'esprit contemporain, cela ne fait qu'augmenter la valeur lyrique de cette théorie en tant que poésie. Cependant, cette tendance peut diminuer la maîtrise intellectuelle et logique de l'artiste et entretenir en lui, pour l'ornement, un goût positif aussi dangereux pour sa doctrine que pour son architecture.

Comme architecte, comme prophète et même comme ingénieur — car ses plus récentes méthodes mènent inévitablement à l'art de l'ingénieur et c'est sans doute cela qui les a fait adopter, — il se fonde sur l'ornementation comme le fait Lewis Mumford, le seul critique distingué de l'Amérique, en matière d'architecture, et pour la même raison, sur un reste de l'humanitarisme individualiste du XIX^{e} siècle. Mais en cela, il n'est pas le seul : les architectes européens de sa génération sont avec lui et beaucoup de ceux de la génération suivante même sont, sur ce point, ses disciples trop fidèles ; tous ceux qui travaillent à créer une architecture nouvelle, une architecture pure sont, à quelque degré, ses disciples au sens le plus élevé. Il reste, il est temps de le dire sans restriction, le plus grand architecte et peut-être le plus grand Américain du premier quart du XX^{e} siècle.

Un historien qui voudrait le comparer avec ceux qui tiennent dans leurs mains l'architecture de l'avenir, tenterait un travail aussi impossible et aussi vain que celui qui consisterait à comparer Brunelleschi à Bernini.

Bien qu'il soit prophète, il faut laisser parler pour lui son œuvre qui a déjà pris place parmi les grands monuments du passé : de Wright qui est vivant, comme de Wren qui est mort, « si monumentum requiris circumspice ».

HENRY-RUSSELL HITCHCOCK

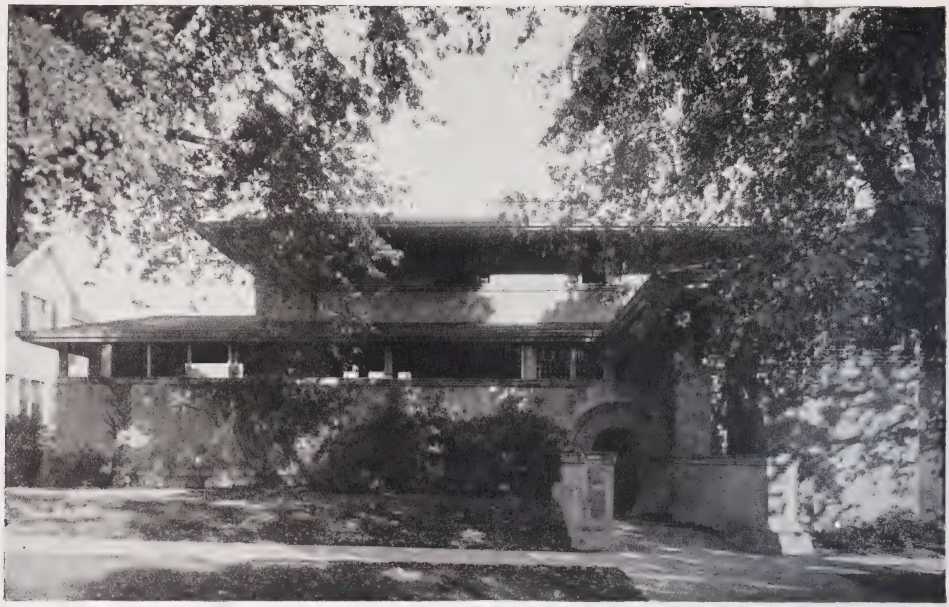


1899. Maison Dana, Springfield. Illinois

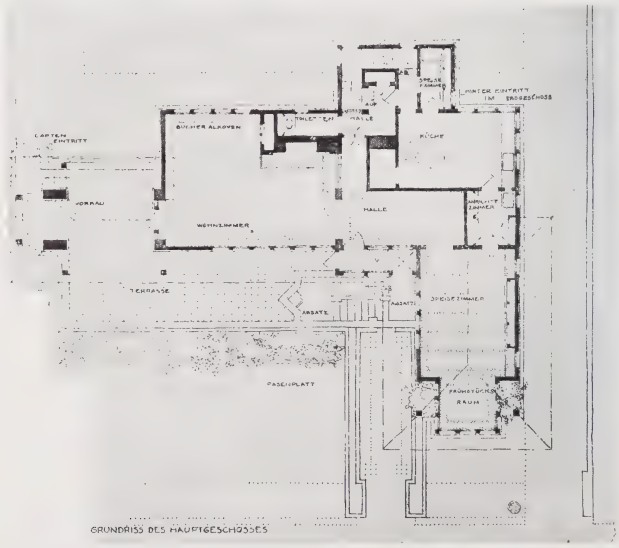
1901. Maison Willets, Highland Park. Illinois

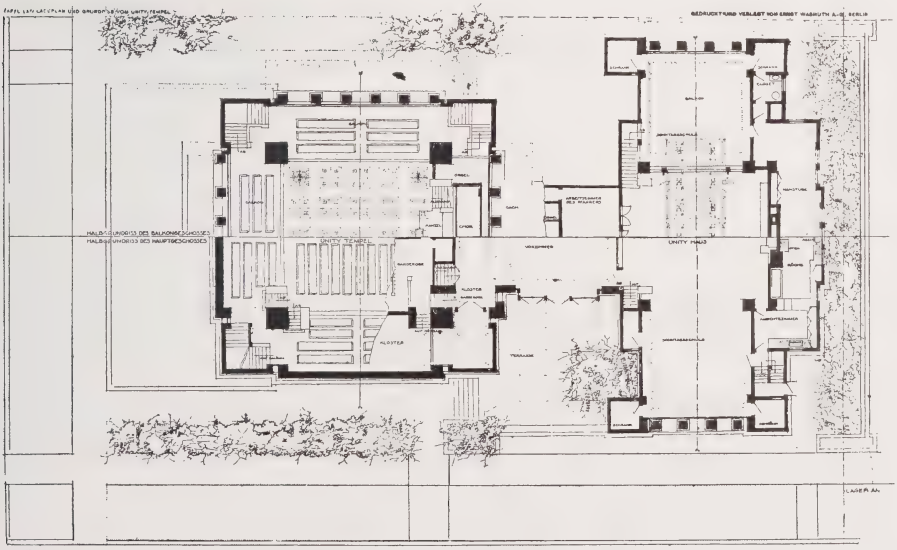
1901. Maison Heurtley, Oak. Park. Illinois

1903. Larkin Building, Buffalo



1904. Maison Frank Thomas, Oak. Park. Illinois

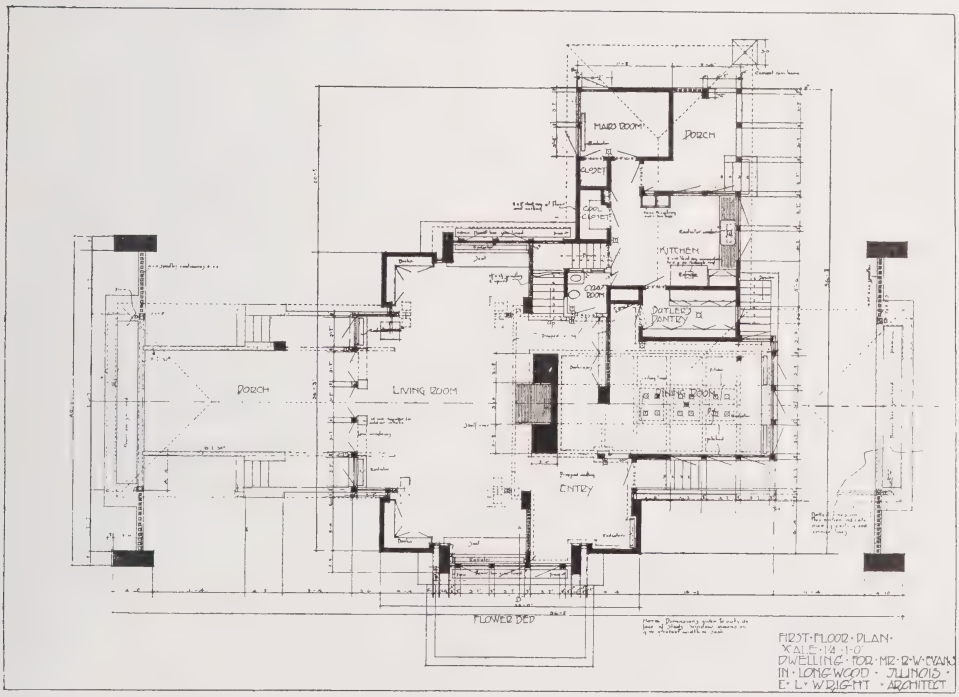




1904. Unity Temple, Oak Park, Illinois

Maison Barton, Buffalo. New-York

1904. Maison Ross



1904. Maison Evans, Longwood. Illinois

1907. Maison Heath, Buffalo

Maison Isabey.

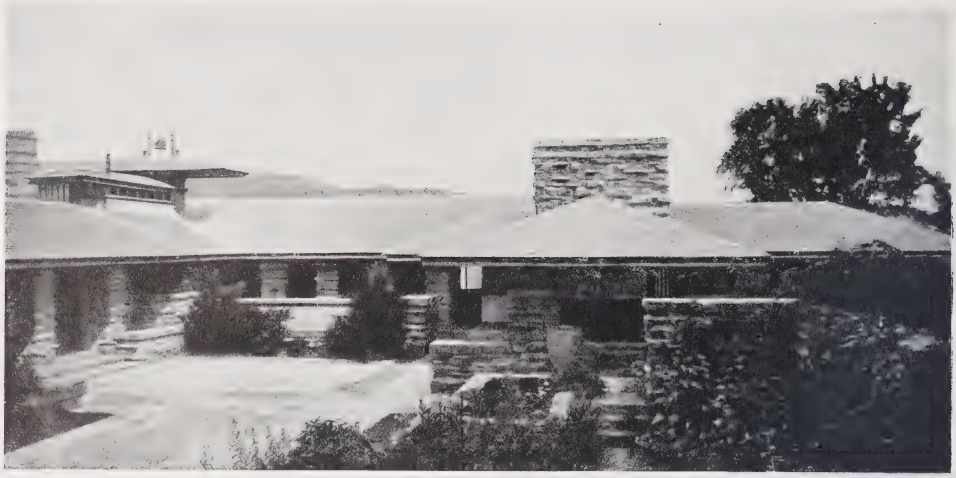
1909. Maison Robie, Chicago

Maison Steffens, Chicago

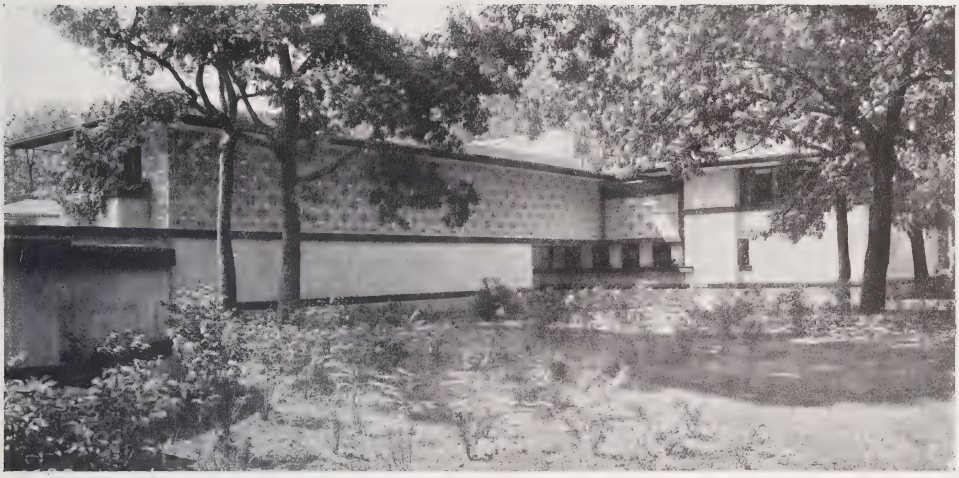
1911. Maison Frank Lloyd Wright, Taliesin. Illinois

1911. Maison Frank Lloyd Wright, Taliesin. Illinois

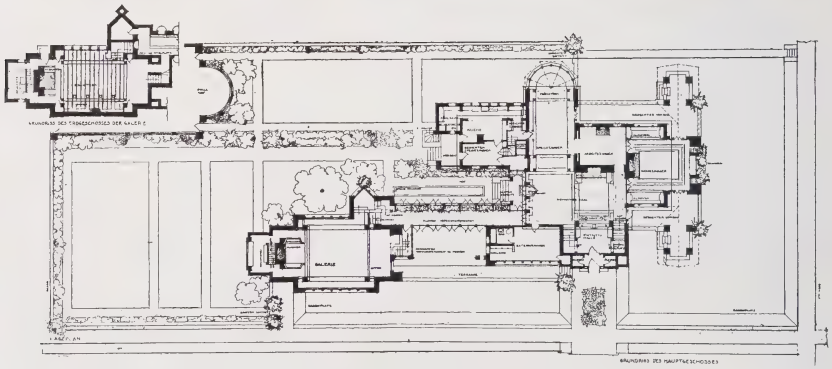
1911. Maison Frank Lloyd Wright, Taliesin. Illinois



1911. Maison Frank Lloyd Wright, Taliesin. Illinois

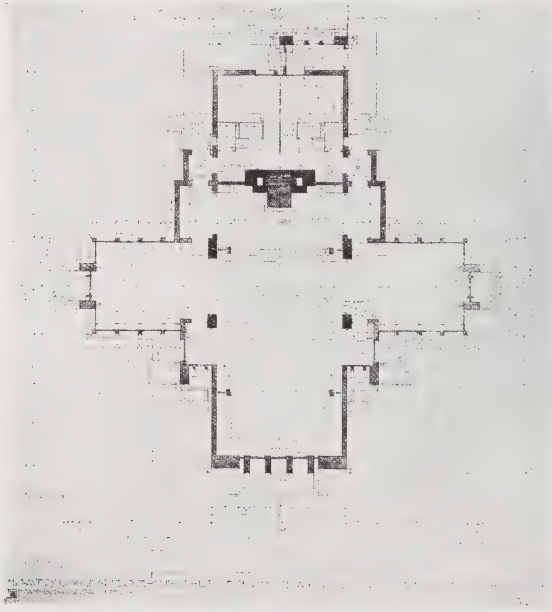


1911. Maison Coonley, Riverside. Illinois



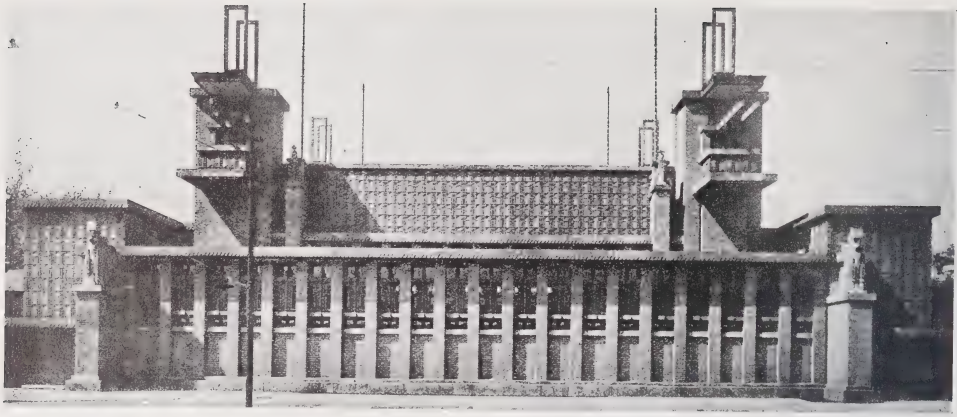
1911. Maison Coonley, Riverside. Illinois

1911. Maison Coonley, Riverside. Illinois

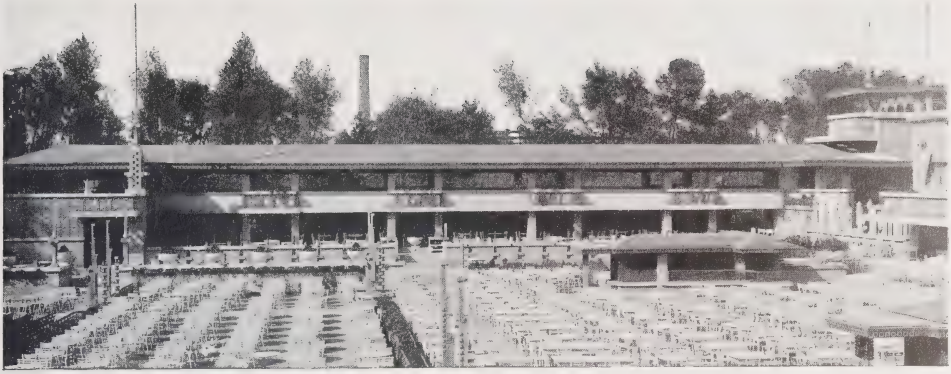


1911. Maison Coonley, Riverside. Illinois

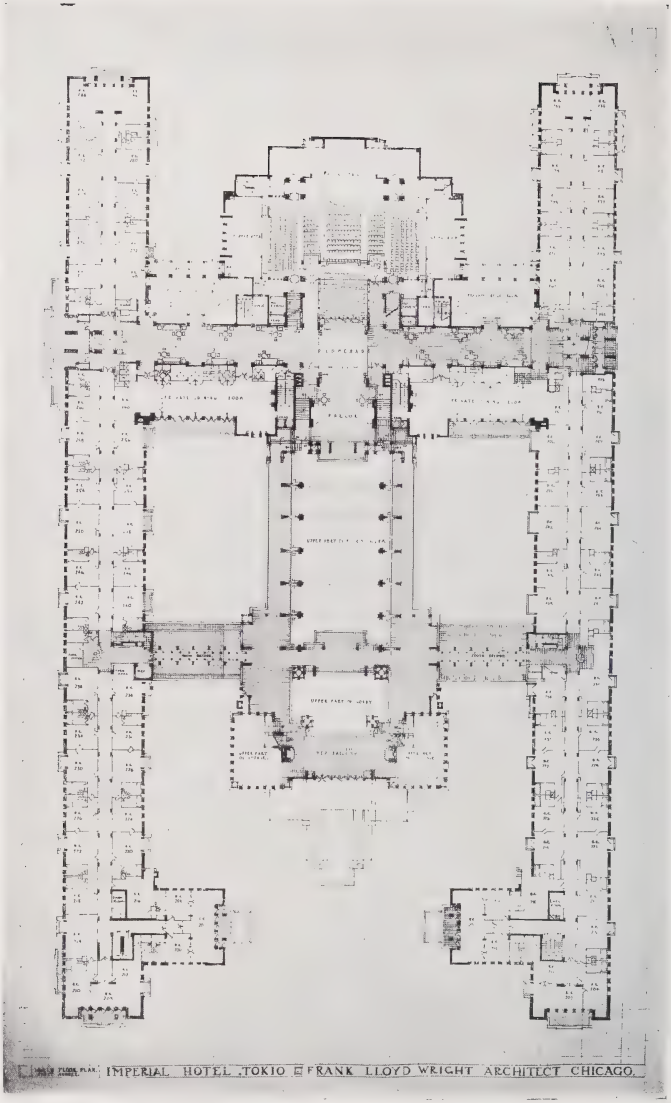
1911. Maison Bach, Chicago



1913. Restaurant Midway, Chicago.



1913. Restaurant Midway, Chicago.



1916. Hôtel Impérial, Tokio. Japon

1916. Hôtel Impérial, Tokio. Japon

1916. Hôtel Impérial, Tokio. Japon

1916 Maison Olive Hill, Hollywood, Californie

1917. Maison Hollihock, Hollywood. Californie

1917. Maison Hollihock, Hollywood. Californie

1917. Maison Hollihock, Hollywood. Californie

1917. Maison Hollihock, Hollywood Californie

1917. Maison Hollihock, Hollywood. Californie

1923. Maison Millard, Pasadena. Californie

1923. Maison Millard, Pasadena. Californie

CET OUVRAGE EST LE PREMIER DE LA COLLECTION « LES MAITRES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE ». CHOIX DES DOCUMENTS PAR L'ARCHITECTE ANDRÉ LURÇAT. ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT-HUIT AVRIL MIL NEUF CENT VINGT-HUIT SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS

Copyright by « Cahiers d'Art », 1928

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00451 1750

Prix : 30 fr.